

3. Григорьев А. А. Воспоминания. М., 1988.
4. Григорьев А. А. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 1.
5. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
6. Калугин В., Никитин В. Тысячелетие русских молитв // Лит. газ. 2007. № 52, 26 дек.
7. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
8. Котельников В. А. О христианских мотивах у русских поэтов // Лит. в школе. 1994. № 3. С. 3–10.
9. Котельников В. А. Язык церкви и язык литературы // Рус. лит. 1995. № 1. С. 5–26.
10. Русская стихотворная «молитва» XIX века : антология / вступ. ст., сост., примеч., библиогр. Э. М. Афанасьевой. Томск, 2000.
11. Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000.

**Е. В. Пономарева**

*г. Челябинск*

### **Сюрреалистические опыты в малой прозе Е. Габриловича**

Новеллистика 1920-х гг. не ограничивалась копированием реальности. Картины, создаваемые в малом жанре, отличались широким использованием смещения планов, деталей, образов; авторы свободно моделировали пространственно-временные характеристики, уводя читателя в мир фантастики и абсурда. Высокая степень субъективности, возможность интуитивного самовыражения при разрушении классической фабульности открывали перспективы для сюрреалистических экспериментов в рамках новеллистического повествования.

Собственно сюрреалистические тенденции в русской литературе отмечаются критикой с большой осторожностью. Элементы сюрреалистической художественной системы в качестве художественных приемов исследователи находят в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского (галлюцинации, бред, сумасшествие). В 1920-е гг. к использованию

принципов и элементов сюрреалистической поэтики прибегали М. Булгаков «Записки на манжетах», «Красная корона»; Е. Габрилович («Ламентация»); В. Катаев («Сэр Генри и чёрт») и др. В каждом из этих образов «отношения с сюрреализмом» выстраивались избирательно: потенциал открытых и растиражированных этим радикальным направлением приемов (использованный с разной степенью интенсивности), как правило, соединялся с теми богатейшими возможностями, которые открывали традиции «психологического реализма». Это определяло перспективу создания уникальных синтетических жанровых образов, позволяющих без ограничений и условностей говорить «первозданную» правду о человеке, его самоощущениях, мимолетных настроениях и глубинных состояниях психики, не предопределенных мистически, не заложенных в человека изначально, в качестве программы, а обусловленных трагическим вмешательством обстоятельств — ломающих, пугающих, деформирующих личностные характеристики. Изучая образцы новеллистики 1920-х гг., интересно проследить, какие перспективы художественного моделирования действительности открываются в создании миробора, основанного на синтезе элементов поэтики сюрреализма и классических систем.

Одним из новеллистических художественных образов, максимально полно отразивших сюрреалистические новации построения эстетического целого, является «Ламентация» [1], принадлежащая перу Е. Габриловича.

Если основываться на утверждении о деформации как основном, конститутивном принципе сюрреалистической эстетики, то «Ламентация» в контексте данного постулата выглядит чуть ли не рафинированным образцом, по крайней мере, принимает форму одного из наиболее радикальных эстетических универсумов, созданных в новеллистическом жанре этого периода. «Кричащее» несоответствие «Ламентации» классическому канону читатель ощущает уже при первом обращении: интригующее окказиональное заглавие не проясняется содержанием, а, скорее, выступает в роли «наживки», катализатора интереса к необычному тексту.

Маркером отклонения от классического канона становится уже внешняя графическая презентация текста: линейный рисунок строки, свойственный классической прозе, нельзя назвать ни доминирующим, ни даже преобладающим в тексте. На первый взгляд, графика вообще может показаться произвольной. Однако в ней присутствует своя логика — логика трансляции взвинченного, хаотически разбалансированного сознания (повествовательного центра), граничащего со сном, болезнью,

галлюцинацией, иными словами, «логика алогизма», в категориях которой мир не анализируется посредством разума, а ощущается пульсирующими импульсами, рождающимися от схваченных случайных, разрозненных, ассоциативно разорванных впечатлений. Графический рисунок выстраивается по подобию диаграммы, с попеременно сменяющимися друг друга, вертикально и горизонтально организованными, искривленными текстуальными блоками. Такое визуальное композиционное решение транслирует вязкий, «расползающийся» характер замедленно функционирующего пораженного сознания, способствует четкой заданности ритмических характеристик, обеспечивающих читателю нужный модус восприятия текста:

Темнело.  
О треклятая роспись?  
Впрочем, разве можно понять афинометрическое отвлечение?  
Минута.  
В щекочущем — поздние окна — в холоде, в паре — еще одна восьмерка копыт.  
    Лошади, кто запрет вас?  
    — Безмозглый Кривелли?  
    — Припертый к стене комод?  
Нет ответа.  
Черт возьми, я плачу, как старый мошенник.  
Медленной  
Начальный ветер входит в ведущее потягивание.  
Темнело [1, с. 26].

Графическая презентация текста носит характер исключительной, но отнюдь не случайной. Она маркирует оригинальный жанр, созданный на основе межродового, межжанрового синтеза: некоторые фрагменты текста отличаются ритмической упорядоченностью, поэтикой повторов, чередующимися равными периодами, метрическим характером строки; жанровые характеристики «Ламентации» предельно размыты: относя произведение к малой форме, пожалуй, следует рассматривать его как окказиональную жанровую структуру.

Исключительное внимание к пространству воспаленного сознания, подсознания предполагает специфическую изобразительную стихию, актуализирующую эстетику подчеркнутого субъективизма, лирическую составляющую дискурса. Подобная графика позволяет автору (по подобию лесенки), «убирая» лишние слова с пространства строки, выделить, заострить наиболее существенные впечатления, ощущения, эмоции

героя, создать своего рода «субъективный эмоциональный концентрат». Причем, в отличие от уже рассмотренных нами синтетических моделей, созданных, например, на стыке реализма и экспрессионизма, в данном случае речь не идет о характеристиках подтекста: текст и подтекст в «Ламентации» не просто уравниваются, они утрачивают семантику, сопутствующую им в рамках классической парадигмы. Предельная доля привнесенных в произведение элементов модернистской эстетики приводит к деинформативности текста: фабула, в ее традиционном понимании, лишь фрагментами «пульсирует» в рассказе, на время приоткрывая «мерцающие смыслы» отдельных отрывков, которые, впрочем, могут обманывать читателя, будучи опровергаемыми следующими за этим событиями и фразами.

Ощущение деформации мира приводит к тому, что в сознании субъекта наблюдается процесс абсолютного тотального логического распада. В рамках такой модели рушатся причинно-следственные связи. Текст выстраивается по законам сюрреалистического письма, очень близкого к тому, что теоретиками сюрреализма характеризовалось как «автоматическое письмо»: записывание слов, бессознательно возникающих в уме человека. Запись должна производиться с предельной быстротой, не подвергаясь при этом контролю разума. Созданный таким способом текст, по мнению А. Бретона, будет отличаться высокой степенью непосредственной абсурдности [3, с. 183–185]. Слово и образ утрачивают непосредственную ассоциативную связь. Следствием этого может явиться смешение всех смысловых уровней в тексте, наполненном эмоционально насыщенными алогизированными семантико-синтаксическими конструкциями, с характерной для них «телеграфностью», подчеркнутым нарушением синтаксических норм:

— высоко.  
распад  
— холодно  
конечно, распад.

Эй, что может наблюсти одинокий прохожий ночью?

Он может наблюдать полунощного доцента, бредущего к затертому в диван карандашу.

Будем логичны: он может наблюдать дома. <...>

И в дождь — и это все — смотря, защуривая — да, плоский, плоский удар: — уходят вдаль.

Ещё раз  
— уходят вдаль.

О, искупительность ведущего потягивания [1, с. 27].

Деформированный характер сознания отражается на уровне стилистического оформления текста: фразы строятся таким образом, что, вопреки логике, причинная и следственная связь в них оказываются взаимонезависимыми (и даже противопоставленными) — следствие дается как бы «вопреки» причине. Мысли принимают форму обрывочных и едва оформленных, отсюда — информативная недостаточность, смысловая запутанность предложений, фиксирующих работу сознания:

— В этих страницах моих, глухих и темных, (прекрасное слово) так, на животе, на животе, мимо трав первого скользящего утра, пусть забытого, пусть тяжкого, пусть эпитанически развинченного — грядущее к подступившей медлительности.

Узкий стакан.

Этот вечер... [1, с. 28]

Целое сознательно разбивается в произведении на несомещающиеся осколки, формируется представление о мозаичном мире. Действительность «дробится» и предстает в виде «монтажа» ярких впечатлений, вызванных психическим состоянием героя. С импровизационностью сюрреалистической манеры письма ученые связывают и алогизм художественных конструкций. Наиболее стройной формой внелогического построения является «соединение противоположностей». Ассоциации становятся крайне субъективированными. «Дальние ряды (ассоциативные. — Е. П.) сближаются без мотивировок, на основе мимолетной обостренной субъективной ассоциации» [4]. Фрагменты текста трудно читаются — впечатления «набегают», наслаиваются друг на друга:

Начиналась прогулка.

Темное, — вдоль стен, глазами вбок — темные окна — в хорошем весеннем часе — синий, бой, о, синие платья.

Глубокая ночь.

В медленной сладкой стеснительности пляшет ветчайший шаг.

Скоро ль луна

Приближающемуся пробежаться? [1, с. 28]

Пространство, «пропущенное» через восприятие воспаленного мозга, предстает тревожным и вместе с тем ускользящим, текучим и неопределенным. Оно заполняется множеством симультанных образов:

Даже не тротуар, даже не дом, даже не ухо [Там же, с. 28];

Смятая лампа терлась над незначительным отблеском [Там же, с. 30],

насыщается образами холода, тьмы, ночи, дождя — психологическими «маячками» мрачного предчувствия. В координатах эмоционального пространства «Ламентации» характер констант обретают томление, тревога, распад — чувственные образы, принимающие характер лейтмотивов:

В слипшейся дрожи все быстрее и быстрее прямилось долгое и томительное и тревожное. <...>

И, если дождь и если в тягостях отлешепанных бульваров — долгое и томительное и тревожное: — близко утро, — он может наблюдать кем-то забытую мостовую.

Дождь [1, с. 27].

Специфическая роль отводится композиции произведения: первая и вторая часть на первый взгляд находятся в оппозиционных отношениях. Если в первой части доминирующим состоянием оказывается чувство тревоги, сопровождаемое бессонницей (отсюда мотивы мысленного странствования по дождливым улицам, поток взвинченного, изнуренного отсутствием сна сознания), то во второй вроде бы все меняется. Алогизм сменяется кажущейся логичностью повествовательных конструкций, в тексте появляется какая-то информация (связанная с приездом героя в Бриндизи); появляется надежда на чувство устроенности, которое наконец-таки обретет герой; мотив бессонницы сменяется повторяющимся образом сна [Там же, с. 30]; тревожная дождливая ночь уступает место «*поздней спокойной*» [Там же, с. 29]. «Рванные», разлетающиеся строки приобретают точные, ритмически заданные характеристики (используется «версейная строка»). Впрочем, подобная строфика создает ощущение мучительной фиксации мысли, попытки упорядочить отдельные впечатления, связать их между собой, что удастся герою лишь на незначительное время. Диалог, в отличие от аинформативного (внутреннего) в первой части, превращается в информационно полноценный.

Однако подобными характеристиками обладает лишь начальный фрагмент второй «главки»: по мере продвижения к финалу размышления приобретают все более странную форму, ассоциативные сцепления снова рвутся, выдаваемое героем за действительность напоминает какой-то нелепый сон, построенный по тем же, что и вначале, законам алогизма. Возвращается образ «холода», «дрожи», бессонницы, рисующей странные картины, сменяющие друг друга в воображении. Человеком движет мучительное противоречие. Внутренний мир находится в оппозиции миру окружающей тьмы, неумолимо подступающей, «обволакивающей» героя, безжалостно заполняющей его жизненное пространство.

Жизнь и сон утрачивают четкие границы. Временные характеристики, как и пространственные образы, обретают высшую степень условности:

Светало.

Я подошел к окну. Наш пароход был виден на ладони. Розовые пятна смыкались уже под вчерашними бортовыми огнями.

Я впервые видел снег в комнате.

Нормирующая поздних движений, он отважно, срываясь и кружась, ложился на столы и комоды.

В нем не было последней отверзлости ночного, степного снега.

Но движение, — тонкая шея, — движение законченной прямой тяги тревожно восходило в нем.

Светало [1, с. 30].

Писателя не интересуют собственно механизмы функционирования сознания или, напротив, с документальной точностью, беспристрастно воссозданная историческая действительность. В «Ламентации» происходит интеллектуальный «монтаж», синтез этих двух составляющих. События интересны не сами по себе: объектом авторского интереса становится трансформация реальности через призму воспринимающего сознания, в результате чего возникает какое-то третье начало — метафорический образ действительности, в котором из сюрреалистической поэтики писателем извлекается реалистическая семантика: Е. Габрилович добивается углубления психологического анализа за счет проникновения в область подсознания (или надсознания) человека.

Таким образом, событийное воспроизведение действительности в «Ламентации» выступает не в роли доминанты, а скорее в качестве мотивации той «изнаночной» реальности, которая, возникая в сознании героя, становится объектом изображения. Реальное пространство уступает место пространству галлюцинации, снов, бреда [2, с. 4]. Рождается прием, семантически близкий тому, что получило условное название «сюрреалистическое зависание над миром» [Там же, с. 7]. Это мир «над миром» и в то же время — внутри него. В созданной Евгением Габриловичем модели мира они неизбежно пересекаются. Оболочка хаоса на какое-то время замыкает мир рассказчика в плотное кольцо, страшные болевые ощущения уже почти приводят к разрушению личности, но герой пытается найти внутренние силы, бытийную опору внутри себя. Даже в этом болезненном сознании вспыхивают довольно ясные образы (вечер, дом, детство, «пораньше детства») [1, с. 28], тепло, покой, бескорыстное творчество, самопознание, забота о ближнем), «цементирующие» мир внутри

и вокруг человека. Они подталкивают совершить прорыв к выходу, вернуться к жизни. Благодаря им, возможно, спасется этот мир, несмотря на то, что поиски этих начал могут оказаться долгими и мучительными. Таким образом, и в системе оппозиций заложено не деструктивное (как в модернизме), а конструктивное начало. Противовесом неопределенности, хаотичности является надежда, формально воплощенная в устойчивом мотиве дороги (одном из константных в рассказе) в разных ее ипостасях: как вполне конкретно обозначенной (реальной дороги в Брандизи, к консульству), так и полуутопической, умозрительной дороги к вечным, подлинным духовным ценностям — книгам, письмам, творчеству, дому, покою. Не случайно финальным аккордом произведения становится скупая, но весьма показательная оксюморонная фраза, с одной стороны, констатирующая итог («итак»), с другой — намечающая длительный, неограниченный, не наполненный конкретным смыслом процесс:

*Итак — прохождение [1, с. 30].*

---

1. Габрилович Е. Лamentация // Лапин Б., Габрилович Е. Молниянин. М., 1922. С. 26–30.

2. Исаев С. [Вступ. ст.] // Антология французского сюрреализма 20-х годов. М., 1994. С. 1–10.

3. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

4. Фрид Я. Сюрреализм // Новый мир. 1931. № 2. С. 11–17.

**М. Г. Пономарева**

*г. Ярославль*

### **Способы организации ретроспективного повествования в рамках исторического художественного дискурса**

Ретроспекция означает, прежде всего, несовпадение места ретроспективного события в сюжетном и фабульном времени. Она всегда представляет собой некую задержку в поступательном развитии повествования.